

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

EL PAISAJE SONORO DE LA GRANADA MEDIEVAL Y
MODERNA DESDE UNA PERSPECTIVA CARTOGRÁFICA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JUAN RUIZ JIMÉNEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ PASTOR



GRANADA
M M X X

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

EL PAISAJE SONORO DE LA GRANADA
MEDIEVAL Y MODERNA DESDE UNA PERSPECTIVA
CARTOGRÁFICA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR D. JUAN RUIZ JIMÉNEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ PASTOR

ACTO CELEBRADO EN LA SALA DE CONFERENCIAS DEL PALACIO DE CARLOS V
EL DÍA VEINTITRÉS DE OCTUBRE



GRANADA
MMXX

© de la edición: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.

© de los textos: Juan Ruiz Jiménez y Francisco González Pastor.

ISBN: 978-84-09-23867-5

Depósito Legal: GR 1293-2020

Imprime Entorno Gráfico S.L.

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. D. JUAN RUIZ JIMÉNEZ

EL PAISAJE SONORO DE LA GRANADA
MEDIEVAL Y MODERNA DESDE UNA PERSPECTIVA
CARTOGRÁFICA

Sra. Directora,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Quiero iniciar este discurso expresando mi agradecimiento a los ilustres miembros de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada por haberme elegido para formar parte de esta histórica corporación, especialmente a los académicos de la sección de Música que tuvieron a bien proponerme para ingresar en ella y a los que apoyaron sin reservas esa propuesta. Espero corresponder a tal honor estableciendo un compromiso con los ideales que inspiran a esta institución desde su fundación y con mi modesta contribución para hacer cumplir sus objetivos en beneficio de las artes y la cultura y en defensa del patrimonio de esta ciudad. Deseo, igualmente, reiterar mi agradecimiento a D. Francisco González Pastor que amable y generosamente ha aceptado asumir la contestación a este discurso.

La elección del tema para mi disertación viene determinada por un intento de conjugar tres aspectos que me parecía tenían que ser los ejes en que esta debía vertebrarse. El primero de ellos, insoslayable, era una vinculación con la ciudad de Granada y su pasado musical; el segundo, enlazar con el

objeto mismo de la Academia, en lo que se refiere a la promoción del estudio, difusión y conservación del patrimonio sonoro material e inmaterial; el tercero, focalizarlo en la que constituye mi principal línea de investigación en este momento, el estudio del paisaje sonoro urbano a través de una nueva perspectiva cartográfica que me permita explorar las complejas interrelaciones entre los sonidos y los espacios en los que estos se generan, integrados en la percepción sensorial holística de aquellos que habitaban la ciudad medieval y moderna.

La ciudad sonora

Desde que Raymond Murray Schafer acuñara el neologismo *soundscape* que desarrollaba en su libro *Tuning of the World* (1977),¹ reimpresso en 1993 con un nuevo título tomado del concepto fundamental de ese ensayo, *The Soundscape*, este término ha permeabilizado infinidad de estudios relacionados, en cualquiera de sus aspectos, con el sonido.² El término, lo quieran o no aquellos que tratan de mantenerlo en su original concepción schafferiana o de redefinirlo para adaptarlo a sus propias necesidades, ha desbordado todo intento de contención y ha sido cientos de veces utilizado en trabajos académicos, como es mi caso, en su significado más general para evocar la conexión entre sonido y espacio.³

Como señalaba, si nos ceñimos a su estricta etimología, prescindiendo del restrictivo uso postulado por Schafer, la palabra “soundscape” combina los

-
- 1 Aparece repetidas veces en *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*. Toronto: Clark & Cruickshank, 1967. Dos años después, en 1969, Schafer proporciona la primera definición en el panfleto *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Don Mills: BMI Canada.
 - 2 En honor a la verdad, fue Buckminster Fuller el primero que usó este vocablo, en su artículo “The music of the New Life”, publicado en 1966 en *Music Education Journal*.
 - 3 Ari Y. Kelman, “Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies”, *Senses & Society* 5 (2010), pp. 212-234.

conceptos de sonido y territorio, lo cual implica, por un lado, la idea de audición, y por lo tanto de oyente como agente decodificador de su significado; por otro, la de globalidad sónica, extensible a un lugar concreto de dimensiones más o menos precisas que, además, podemos acotar cronológica y culturalmente, dotándolo así de una componente o perspectiva histórica.⁴

El seminal estudio de Reinhard Strohm *Music in Late Medieval Bruges* (1985) titulaba su primer capítulo “Townscape-Soundscape”, expandiendo el término *soundscape* para incorporar el paisaje urbano como espacio sónico interpretativo. En el desarrollo de los capítulos subsiguientes, no limitaba su estudio a la presencia de la música en las calles y plazas de la ciudad sino que lo expandía a las principales instituciones y lugares que de forma habitual o esporádica se convirtieron en escenarios para la interpretación musical. Algo más de veinticinco años después de la publicación de Strohm, en 2011, Geoffrey Baker introducía el libro colectivo *Music and Urban Society in Colonial Latin America* con el capítulo “The Resounding City”. Un evocador y sugerente término que adaptaba del acuñado por Ángel Rama en su obra póstuma *La ciudad letrada* (1984) y que Baker circunscribe en realidad al fenómeno musical, prolongado únicamente de forma referencial al sonido de las campanas, al que dota de un poder armonizador del espacio urbano, como ya había hecho Strohm, reincorporando los conceptos que este había ligado en el capítulo anteriormente citado.

En 1977, Jacques Attali comenzaba el primer epígrafe, “Escuchar”, de su libro *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, con la siguiente

4 Una de las dos definiciones del término en el *Oxford English Dictionary* es: “the sounds which form an auditory environment”. En los últimos años, investigadores de distintas áreas de conocimiento han usado diversos términos, a los cuales dotan de diferentes matices, para describir los eventos que relacionan sonido y espacio, por ejemplo, sin agotar la lista: *audiosphere*, *phonosphere*, *melosphere*, *sonosphere*, *aural horizon*, *soundsphere*, *acoustic landscape*, *soundscape*, *acoustic space*, *phonic space* y *acoustic climate*. Sebastian Bernat, “Sound in Landscape: The main research problems”, *Dissertations of Cultural Landscape Commission*, 23 (2014), pp. 89-108.

afirmación: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha”.⁵ La experiencia sónica de los actuales residentes de un núcleo urbano y su comprensión de la misma es radicalmente distinta de la de aquellos que habitaron los mismos espacios en momentos históricos anteriores, en especial después de la invención de los sistemas de grabación y reproducción del sonido que ha hecho que la música de cualquier género sea más accesible de lo que nunca lo fue. Directamente conectado con este último hecho, se han creado estándares y modelos interpretativos que se convierten en “versiones paradigmáticas” que se canonizan y toman como referentes comparativos, algo totalmente inconcebible en tiempos pretéritos en los que ese acto interpretativo era siempre único e irrepetible. Otro hecho claramente diferencial, entre el presente y el pasado, es que mientras que hoy las condiciones y espacios para la escucha se han especializado e igualmente estereotipado, desprovveyendo ciertos géneros musicales de su contexto funcional, en sus originales espacios interpretativos el oyente percibía la música como un elemento más de un ritual envuelto por un conjunto de numerosos estímulos sensoriales más allá de los meramente acústicos. Pensemos en las secciones del ordinario de la misa interpretadas polifónicamente en su celebración litúrgica, en los himnos y motetes cantados durante la procesión del Corpus Christi, o en las canciones y bailes, tradicionales o cultos, con los que se amenizaba un banquete ya fuera en una casa nobiliaria o en una taberna, por citar algunos ejemplos ilustrativos. En una primera aproximación, se puede constatar que los estímulos sensoriales complementarios a los estrictamente musicales son muy numerosos: el sonido de las campanas, el bullicio, las salvas de distinta naturaleza y la pirotecnia, el impacto emocional de la palabra, los efectos

5 Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI editores, 1995, p. 11.

provocados por la iluminación, la teatralidad del gesto y el vestuario, los penetrantes olores y, en determinados casos particulares, el gusto de los alimentos ingeridos.⁶ Todo ello sin tener en cuenta otros elementos fundamentales que se derivan y condicionan la percepción auditiva cuando el acercamiento a la música se produce desde un plano meramente sensorial, en una sala de concierto u otro espacio que aunque no lo sea se usa para tal fin, o en su contexto funcional, entre ellos, la pérdida de una solución de continuidad y un grado de concentración en la escucha que son bastante antagónicos en ambos casos.⁷

Una de las claves substanciales en cualquier reflexión que pretenda abordar estos temas debería ser tratar de responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se experimentaba el paisaje sonoro de una ciudad por aquellos que participaban en él de forma activa, construyéndolo o escuchándolo, o pasivamente, simplemente vagando por ellas, en un determinado momento histórico? ¿Cómo percibían estas personas el fenómeno acústico?.

Es esencial no perder la perspectiva de que los sentidos son el mecanismo fisiológico de la sensación, cuya función esencial es obtener información de lo que está a nuestro alrededor para crearse una representación del mundo que nos rodea, por lo que la manera en que percibimos está ligada a un tiempo y a un espacio. Todos ellos, pero especialmente el oído, aprenden de su propia experiencia y con ella el cerebro interpreta y recrea las percepciones a partir de los estímulos producidos por las vibraciones que recibe del exterior, por lo que existe una inseparable comunión entre la escucha y el contexto socio-cultural e histórico en el que el oyente se encuentra.

6 Para un acercamiento metodológico desde esta perspectiva plurisensorial al universo de la representación escénica véase Hristomir A. Stanev, *Sensory Experience and the Metropolis on the Jacobean Stage (1603-1625)*. London & New York: Routledge, 2014.

7 Juan Ruiz Jiménez, Ignacio José Lizarán Rus, “Historical Soundscapes (c.1200-c.1800): An On-line Digital Platform”, en *Hearing the City in Early Modern Europe*, Tess Knighton y Ascensión Mazuela Anguita (eds). Turnhout: Brepols, 2018, p. 356.

La música, en la ciudad medieval y moderna, como he señalado, convive con otros sonidos y ruidos y su percepción auditiva se aúna con experiencias sensoriales diversas que, además, caracterizan a comunidades acústicas perfectamente definidas que poseen su propio paisaje cultural y emocional, cuyo estudio se ha enriquecido con propuestas metodológicas inspiradas por trabajos en otras áreas, más o menos colaterales, desarrollados por investigadores como Steven Feld, Barry Truax, Mark Michael Smith, etc.⁸

Sonidos y espacios en la Granada medieval y moderna

Antes de adentrarme en las complejas relaciones entre las manifestaciones acústicas y su cartografía en los espacios de la Granada medieval y moderna, a modo de inspirador prólogo, me gustaría traer a colación una conferencia de Federico García Lorca que él mismo tituló *Cómo canta una ciudad de Noviembre a Noviembre*. Fue impartida por primera vez el 26 de octubre de 1933, en la Sociedad de Amigos del Arte en la ciudad de Buenos Aires. El texto leído fue acompañado por melodías que el poeta cantó acompañándose al piano. La repetiría en Montevideo, el 9 de febrero de 1934, en el Teatro 18 de Julio y, al año siguiente, en diciembre, en el Casal del Metge en Barcelona.⁹

-
- 8 Mark Michael Smith, *Hearing history: A reader* (ed.). Athens, GA: University of Georgia Press, 2004; *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting and Touching in History*. Berkeley: University of California Press, 2007. El antropólogo y etnomusicólogo Steven Feld es el responsable de acuñar el término *acustemology*. Véase “Waterfalls of songs: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea”, en *Senses of Place*, Steven Feld y Keith Basso (eds). Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996, pp. 91-136. Barry Truax, *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex, 1984; *Paesaggi Culturali / Cultural Landscapes. Rappresentazioni, Esperienze, Prospettive*, Rossela Salernos y Camilla Casonato (eds.). Roma: Gangemi Editore, 2008; *Territori Emotivi / Geografie Emozionali. Genti e Luoghi: Sensi, Sentimenti ed Emozioni*, Atti del V Convegno Internazionale Beni Culturali, Peris Persi (ed.). Urbino: Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 2010.
- 9 Miguel García-Posada, *Obras completas III. Federico García Lorca. Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pp. 1368-1369.

Contemplada desde la perspectiva que nos ocupa, podemos considerarla una poética pero también vanguardista propuesta en la que la ciudad de Granada se aprecia con el oído y no con la vista, anticipándose a la reflexión de Attali que citaba anteriormente y apuntando, directamente, a una percepción multisensorial del espacio. Lorca afirma:

“Un granadino ciego de nacimiento y ausente muchos años de la ciudad sabría la estación del año por lo que se siente cantar en las calles.

Nosotros no vamos a llevar nuestros ojos en la visita. Vamos a dejarlos sobre un plato de nieve para que no presuma más Santa Lucía.

¿Por qué se ha de emplear siempre la vista y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad?”.¹⁰

En este paseo lorquiano, cargado de referencias sensoriales, el poeta trae a colación el gusto del alfajor y el pan de aceite con pasas y ajonjolí, el olor de la juncia y la hierbabuena, el “ritmo” y el “sordo rumor” del agua, etc., pero, sobre todo, de canciones que encaja en las diferentes estaciones y sitúa en emblemáticos lugares de la ciudad como Puerta Real, El Humilladero, Plaza Larga, etc. Lugares vivos, poblados de variopintos personajes, animales y objetos sonoros que van transitando el ciclo anual fluidamente, sin interrupciones bruscas, en el que las referencias sónicas se multiplican al tiempo que avanza en su relato: fuegos de artificios, el “tatachín” de columpios, el giro del trompo, etc. Altamente significativo del impacto que causó entre los asistentes es el comentario que el periodista de *La Vanguardia* dejó en su crónica de la conferencia de Lorca en Barcelona: “El auditorio, por unos instantes, se imagina estar viviendo en la ciudad del Generalife y la Alhambra”.¹¹

Mi particular propuesta metodológica incorpora el análisis cartográfico aural de la ciudad de Granada con la intención, igualmente, de transportarles a las sonoridades de sus calles y plazas, pero también del interior de sus

10 Ibid, p. 137.

11 “Conferencia y recital de Federico García Lorca”, en *La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1935, pp. 8-9.

iglesias y conventos, de sus edificios civiles y del espacio doméstico por los que transitan y en los que residen sus ciudadanos. Para explorar su entramado urbano y los sonidos que en él se generan, he partido del potencial que nos proporciona la plataforma digital Paisajes Sonoros Históricos.¹² Superado el millar de eventos sónicos cartografiados en cerca de seiscientos espacios concretos en las ciudades de Granada y Sevilla, tanto en mapas históricos como en OpenStreetMap, esta plataforma se convierte en el laboratorio ideal en el que poder indagar en las complejas relaciones entre sonido y espacio.

El acceso a la ciudad de Granada en la plataforma Paisajes Sonoros Históricos se realiza a través del mapa dibujado por el arquitecto Ambrosio de Vico, primera representación completa y detallada de la ciudad. Fue un encargo de Pedro de Castro Vaca y Quiñones, arzobispo de la archidiócesis de Granada entre 1589 y 1610, y está claramente condicionado y alentado por el espíritu contrarreformista del momento en que se ejecutó. Tácitamente, su intención era representar las calles de Granada como un gran espacio religioso propio del ceremonial barroco, de la que se deriva el detalle con el que se representan los establecimientos sacros, el cual no mantiene un paralelismo en lo que a las instituciones civiles o residencias privadas más relevantes se refiere. Su destino era ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos, hombre de confianza del arzobispo y el dedicatario de la misma. Esta obra tenía como principal objetivo justificar la legitimidad religiosa de Granada a través de su vinculación con los orígenes del cristianismo y soslayando el largo paréntesis de hegemonía islámica. No se conocen con precisión ni las fechas de elaboración del dibujo ni tampoco las del primer grabado, pero la ejecución del trazado por parte de Ambrosio de Vico pueden datarse entre 1590 y 1612, con algún detalle adicionado cuando estaban a punto de realizarse las planchas de cobre por

12 Ruiz Jiménez, Lizarán Rus, “Historical Soundscapes (c.1200-c.1800)”, pp. 355-372.

Francisco Heylan hacia 1612-1613.¹³ Dado que la cronología de la plataforma digital Paisajes Sonoros Históricos se extiende hasta c. 1800, el mapa de Vico presentaba el problema no solo de su sesgo ideológico y de las limitaciones tecnológicas para su confección sino también de que el trazado de sus calles e instituciones quedaba obsoleto conforme nos distanciamos cronológicamente de la fecha de su elaboración. Para tratar de subsanar estos inconvenientes, decidimos incorporar un segundo mapa histórico, el *Mapa topográfico de la ciudad de Granada* de Francisco Dalmau (1796), en los límites de nuestra frontera cronológica. En este mapa, el primero levantando de la ciudad con criterios topográficos, Dalmau obtiene unos resultados excelentes y marca un antes y un después en la cartografía urbana de la ciudad de Granada.¹⁴

Mientras que el mapa de Vico parte, en sí mismo, del recurso de cartografiar edificios y otros importantes y representativos elementos de la geografía urbana de Granada, los cuales son representados artísticamente, Dalmau presenta solo su planimetría. Ambos permiten un análisis tanto espacial como visual de la ciudad, especialmente cuando los combinamos con las imágenes añadidas en los recursos asociados a los eventos sonoros geolocalizados en su trama urbana, topográficas o arquitectónicas. Los principales condicionantes derivan del nivel de abstracción y de

13 Rafael J. López Guzmán, José Manuel Gómez-Moreno Calera y Antonio Moreno Garrido, “La plataforma de Ambrosio de Vico: cronología y gestión”, *Arquitectura Andalucía Oriental* 2 (1984), pp. 6-13; José Manuel Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad de Granada, 1992, pp. 149-158.

14 Años más tarde, en 1819, Dalmau realizó un nuevo *Mapa topográfico de la ciudad de Granada y su término*, donde la precisión de la factura, los datos espaciales alfanuméricos contenidos y el resultado gráfico y artístico son notables, cualidades ya presentes en su mapa de 1796. Luis José García Pulido, “Una precisa y artística representación gráfica del territorio granadino: el Mapa topográfico de la ciudad de Granada y su término de Francisco Dalmau (1819)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 40 (2013), pp. 172-174.

los errores e inexactitudes de su representación, estableciéndose un claro contraste entre el carácter propagandístico de la plataforma de Vico y el espíritu ilustrado y científico que inspira el mapa de Dalmau.

Dada la particular transición de la Granada musulmana a la Granada cristiana, el estudio del proceso de transformación de su paisaje sonoro se convierte en una destacada y particular faceta del fenómeno general de aculturación al que se vio sometida la población, primero mudéjar y luego morisca, en el período que se extiende desde 1492 a 1570.¹⁵ La visión espacial juega en este proceso un importante papel, ya que estas dos comunidades, perfectamente diferenciadas desde el punto de vista acústico y cultural, van a ir concentrándose en el transcurso de esos años en zonas geográficas bien definidas: la comunidad morisca en el barrio del Albaicín, especialmente en la zona más elevada de la colina, y la cristiana en el llano de la ciudad que traspasa la cerca y se expande extramuros. Ciertamente es también que esta segregación no es absoluta y las poblaciones permeabilizan esos límites geográficos, especialmente en las áreas limítrofes entre ambos, como son las collaciones de San Pedro y San Pablo, San Juan de los Reyes, San José, San Gil y San Andrés.

El sonido del agua presente en todo el territorio urbano, ya sea por el rumor de sus ríos Darro y Genil y las acequias que lo atraviesan para su abastecimiento o por el de sus fuentes en los espacios públicos pero también domésticos, es uno de los elementos comunes que pervivirá, con su particular domesticación, en la Granada cristiana. Es en la Alhambra donde la presencia del murmullo del agua se hace más sobresaliente y donde multiplica sus matices y gradientes de intensidad, una herencia que será apreciada y enriquecida con nuevos pilares y fuentes por los responsables de su conservación, la familia Mendoza, alcaldes de la fortaleza nazarí.

15 Para un análisis en profundidad de esta cuestión, véase Juan Ruiz Jiménez, “La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada (1492-1570)”, en *Paisajes sonoros medievales*, Gerardo Rodríguez, Éric Palazzo y Gisela Coronado Schwindt (dirs.). Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata, GIEM, 2019, pp. 139-186.

Las descripciones de viajeros que visitan la ciudad o la plataforma de Ambrosio de Vico dan cuenta de las huertas y jardines que se entremezclaban en el interior del caserío urbano, entre los que destacan los asociados a los numerosos establecimientos monásticos, pero que también vemos anexados a espacios domésticos.¹⁶ Un tapiz vegetal indisolublemente asociado a la disponibilidad de agua y que, de nuevo, alcanza su mayor exhuberancia en los jardines y bosque de la Alhambra, una especie de parque real en el que existían animales en semilibertad y en los que se debían concentrar un buen número de aves y anfibios que contribuían con sus cantos a su paisaje sonoro.¹⁷ A estos se suman los sonidos característicos producidos por los numerosos animales domésticos que pueblan y deambulan por el viario de la ciudad y que en determinados lugares como el río Darro o en los mercados se hacen especialmente patentes.¹⁸

-
- 16 El bohemio Hieronymus Münzer, ya en 1494, pone de relieve este hecho: “¡Oh, qué magníficos y variados son los edificios mandados construir a expensas del rey! También los nobles y los sarracenos ricos poseen en Granada magníficas y famosas casas, con atrios, jardines, agua corriente y otras cosas”. Jesús Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI. Testimonios de la época*. Granada: Universidad de Granada, 2013, p. 294.
- 17 En la almoneda de los bienes del arzobispo Juan Méndez de Salvatierra (1588) encontramos el siguiente lote, adjudicado en 98 reales (3.332 maravedís): “Cinco ciervas que se compraron de la almoneda de arzobispo... para echarlas en el bosque de esta Alhambra”. Hay otros testimonios de la presencia de ciervos, jabalís y conejos en este cercado hasta mediados del siglo XVII. Eduardo Molina Fajardo, “Caza en el recinto de la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, 3 (1967), pp. 31-53. Actualmente hay censadas ciento cinco especies de aves en la Alhambra y su entorno. <http://www.alhambra-patronato.es/la-alhambra-y-su-entorno-alberga-161-especies-diferentes-de-animales>.
- 18 Dos ordenanzas de la ciudad de Granada hacen alusión a los cerdos que iban sueltos por la ciudad. En la *Ordenanza de limpieza, título 9*, dada el 26 de julio de 1537, se recoge: “Otro sí, mandamos que qualquier persona que criare puercos los tenga en sus casas e no anden sueltos por las calles o plazas desta ciudad, so pena de medio real por cada uno”. Años después, el 29 de noviembre de 1625, se reitera en la *Ordenanza confirmada para que el ganado de cerda no ande por las calles, título 7*, especificando y detallando los “daños que resultavan de andar ganado de cerda por las calles publicas y río de Darro”. Se prohíbe que anden por el viario urbano y desde la Fuente de la Teja hasta la desembocadura del río Darro en el Genil, estableciéndose una multa de seis reales por cada uno de los animales sueltos que deambularan por la ciudad. *Ordenanzas que los muy ilustres y muy magníficos señores de Granada mandaron guardar para la buena gouernación de su República, impressas año de 1552*. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1672, fols. 283v-284r, 288r.

Desde la Baja Edad Media, una de las manifestaciones callejeras que de forma recurrente invade el tejido urbano son las procesiones, esporádicas o periódicas, entre las que destacan, por su frecuencia, las organizadas por instituciones sacras o por corporaciones vinculadas a ellas. Sean quien sean sus promotores, civiles o religiosos, mediante estos recorridos se delimitan territorios en los que proyectan su imagen y discurso teológico o ideológico ante una ciudadanía que se integra como individuo o como colectivo o que simplemente participa como agente externo e imprescindible receptor del mensaje codificado de manera más o menos explícita.

Los elementos sonoros presentes en estas procesiones son múltiples. Su variedad, calidad y cantidad es muy diversa y dependen de factores relacionados principalmente con el motivo por el que se celebra, las circunstancias temporales concretas que atraviesa la ciudad y el poder económico de sus patrocinadores. Esas manifestaciones sónicas oscilan desde las atronadoras salvas de artillería o arcabucería y la no menos ruidosa pero sí más vistosa de los elaborados artefactos pirotécnicos hasta la música culta, vocal o instrumental, a la que se suma la música tradicional que con frecuencia acompaña a las danzas. Todo ello aderezado del continuo repique de campanas y el bullicio generado por la ciudadanía que asiste en masa a este tipo de eventos, encontrando en ellos la diversión con la que olvidar momentáneamente las dificultades a las que se enfrenta en su vida cotidiana.

El paradigma de estas procesiones es la que se celebra anualmente para festejar el Corpus Christi. En Granada, su origen no está bien definido y queda revestido en un halo de leyenda.¹⁹ Es muy probable que, dada la difusión que tenía ya a finales del siglo XV en todo el orbe cristiano, la procesión se organizara en la ciudad conquistada desde fechas muy tempranas, posiblemente en el interior del recinto de la Alhambra, saliendo desde la mezquita

19 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/479/granada/es>.

cristianizada en la que se instaló la primera sede catedralicia de la archidiócesis recién creada. Motivado por los sucesivos traslados que la institución tuvo en sus primeros años, al edificio gótico de nueva factura situado en la eclipsada judería, c. 1495, y al recinto de la antigua mezquita aljama, a finales de 1507, el recorrido procesional debió ir reacomodándose a estas nuevas ubicaciones. La Consueta de la catedral, en su redacción definitiva, c. 1520, nos proporciona ya un itinerario que con los cambios necesarios para adaptar su salida y entrada en el templo renacentista, al que se trasladaron en 1561, mantuvo una gran estabilidad que solo se vio alterada significativamente por las transformaciones que la ciudad experimentó a finales del siglo XIX y principios del XX.²⁰

A los elementos sónicos genéricos citados anteriormente, en la procesión del Corpus Christi, se incorporan otros particulares y característicos como son los himnos propios de la fiesta, *Pange lingua* y *Sacris solemniis*, o los villancicos compuestos para la ocasión, así como aquellos derivados de la declamación y la música de los autos sacramentales representados en los carros que se unen a la comitiva.

Las procesiones ocasionales, motivadas por circunstancias de diferente naturaleza, entre ellas las vinculadas a la exaltación del poder monárquico, de rogativas o de acción de gracias relacionadas con catástrofes naturales, entradas de arzobispos, etc., trazan recorridos en los que se delimitan viarios y espacios que adquieren especial relevancia y en los que se concentran las manifestaciones sonoras que llevan implícitas. Al itinerario del Corpus Christi se

20 En el itinerario autoguiado dedicado a la Procesión del Corpus Christi, he geolocalizado no solo su recorrido sino también todas las instituciones implicadas en su organización y los lugares emblemáticos en los que se generaban sus elementos sónicos más destacados, a los que se han asociado los eventos en los que estos se describen, ilustrados, visual y acústicamente, con variados recursos documentales, textuales e iconográficos, de audio y de vídeo. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/itinerario/2/es>.

suman la puerta de Elvira y el eje que constituye la calle Elvira que permite enlazar con la calle de la Cárcel o con plaza Nueva, para seguir un recorrido que puede ir a la catedral o al recinto de la Alhambra; o la carrera del Genil y la calle San Jerónimo que, entre otros, forman igualmente parte de estos recorridos esporádicos.

A las ya citadas, se suman toda una serie de procesiones que anual o circunstancialmente se organizan por el clero secular y regular y por las corporaciones gremiales o devocionales asociadas a los numerosos establecimientos sacros de la ciudad, así como las patrocinadas por otras instituciones como la Universidad. Con recorridos más o menos largos que pueden ser estables o variables, generan una descentralización del fenómeno procesional que trasfiere el poder de colonización del espacio público a las instituciones que pueblan las distintas collaciones o parroquias en las que se dividía la ciudad. En todas ellas, encontramos los mismos elementos sónicos y condicionante ya citados. Estas procesiones acentúan los vínculos y pertenencia de los residentes en una collación a sus centros religiosos de referencia, los cuales censan y controlan a sus vecinos y los acogen en momentos de su vida significativos, ya que es en ellos donde se bautizan, se casan y se entierran. La sacralización de la trama urbana y la cohesión vecinal citada se refuerza con los frecuentes actos cultuales que tienen lugar antes las numerosas imágenes callejeras de devoción que dispuestas en altares de mayor o menor entidad proliferan por la trama urbana de Granada. Ante ellas, con frecuencia, se cantan salves polifónicas, otros motetes y chanzonetas a cargo de capillas extravagantes independientes, de vida más o menos efímera, o de las estables asociadas a la catedral, la capilla real y la colegiata del Salvador, contratadas por sus patrocinadores que pueden ser vecinos, hermandades, corporaciones gremiales e incluso particulares.²¹ En todos estos espacios de proximidad, el

21 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/granada?t=27>.

común de la ciudadanía tiene acceso y se pone frecuentemente en contacto con la música culta, familiarizándose con repertorios que canonizados se repiten regularmente.

Granada debió ser un notable centro de construcción de instrumentos musicales durante el período de dominación musulmana, especialmente en su etapa nazarí, necesario para cubrir la demanda de particulares y de instrumentistas profesionales que como los zambrosos actuaban en variados festejos, pero las noticias al respecto son mínimas. Tras la conquista cristiana, se van estableciendo las normativas reguladoras de la actividad artesanal de los distintos gremios existentes en la ciudad que agrupadas en las *Ordenanzas que los muy ilustres, y muy magníficos señores Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su Republica* fueron impresas, por primera vez, en 1552. Las ordenanzas del gremio de carpinteros están fechadas el 15 de mayo de 1528 y fueron publicadas, dos días después, por Garay, uno de los pregoneros públicos de la ciudad en la plaza de Bibarrambla y, un año después, en este mismo lugar y en plaza Nueva, por el pregonero Pedro Vázquez.²² En este gremio se insertan “vigoleros y organistas y otros oficios de música”, para los que se establece un exigente examen que superado los capacitaría para poder abrir legalmente su taller o tienda en la ciudad. Desconocemos igualmente cuál pudo ser el número de constructores de instrumentos que pervivieron en la comunidad primero mudéjar y luego morisca. Solo he podido localizar un violero que podamos identificar como perteneciente a ese colectivo. Se trata de Juan el Jujari [sic], vecino de la collación de San Juan de los Reyes, el cual tenía una tienda abierta en la collación de San Martín, cerca del baño del Albaicín, en 1563. Esta ubicación, en el corazón del barrio en el que todavía residía la mayor parte de la comunidad morisca, nos permite especular sobre una posible especialización en la construcción de los instru-

22 *Ordenanzas*, fol. 176r.

mentos propios de los zambleros, aunque probablemente igualmente adaptado al nuevo mercado que se abría con el incremento gradual de la población cristiana.²³ Las ordenanzas granadinas también incorporan la legislación para “el oficio de hazer cuerdas de viguela”, las cuales fueron pregonadas en la plaza de Bibarrambla por Martín del Páramo el 26 de noviembre de 1541.²⁴ En ambos casos, la redacción de esta normativa específica se justifica por la presencia en Granada de un grupo de violeros y fabricantes de cuerdas lo suficientemente nutrido como para que tuviera que regularse su actividad artesanal. Este hecho queda probado por los integrantes de ambos gremios que han podido documentarse entre los siglos XVI y XVIII.²⁵

La geolocalización de los integrantes de los distintos gremios vinculados al universo sónico de una ciudad posibilita dilucidar dónde se encuentran sus talleres y si estos se distribuyen ocupando determinadas áreas o se diseminan por toda la trama urbana de manera irregular. En el caso de los violeros granadinos, existe una cierta zonificación en torno al eje de la calle Elvira, donde se encuentra el hospital del Corpus Christi, a cuya cofradía pertenecían un buen número de ellos,²⁶ y cerca de la iglesia de San José donde el gremio de carpinteros, en el cual se integran, tenía su propia cofradía.²⁷

23 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/829/granada/es>.

24 *Ordenanzas*, fols., 234rv.

25 Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995, pp. 258-262.

26 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/836/granada/es>.

27 En esta parroquia se elegía, bianualmente, a los encargados de realizar los exámenes para ingresar en el gremio de violeros. *Ordenanzas*, fol. 174v. De los diez violeros que aparecen en las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* (1752), cinco vivían en la collación de San Gil y uno en la de Santiago, ambas en el eje citado de la calle Elvira; otro en la de San José, próxima a ella, y otros tres en las de Santa María Magdalena, Santa Escolástica y San Pedro y San Pablo, relativamente cercanas. Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador*, pp. 260-261; Juan Ruiz Jiménez, “Radiografía socioprofesional de los oficios musicales en el siglo XVIII. Granada en el Catastro de Ensenada (1752)”, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 145-158.

La regulación del oficio de pregonero nos identifica algunos de los principales espacios urbanos en los que se pregonaban las ordenanzas gremiales, las almonedas, o los distintos bandos normativos, luctuosos o festivos, que el cabildo municipal quería comunicar a sus convecinos en la Granada del siglo XVI:

“De cada pregón que dieren en la plaza de Bibarrambla y en el Hatabín, y en los almizqueros y en la puerta de Elvira y en San Francisco, o en otra cualquier parte de lo bajo y llano de la ciudad que puedan llevar y lleven dos maravedís, pero si la parte quisiere que vaya a pregonar a la puerta de Guadix y Alcazaba y Albaicín, que de cada pregón que diere en estos dichos lugares que puedan llevar y lleven quatro maravedís”.²⁸

El pregón se constituye en uno de los elementos sónicos más característico de la ciudad medieval y moderna y se presenta con frecuencia acompañado de algún tipo de instrumento aerófono y membranófono y, en aquellos más relevantes, de una pequeña comitiva a caballo que encabeza el pregonero.

Una aproximación cartográfica a los lugares de residencia de todos aquellos implicados, de una manera u otra, con la actividad musical desarrollada en un determinado núcleo urbano nos permite descubrir espacios interpretativos domésticos poco conocidos. En su domicilio particular, maestros de capilla, organistas y ministriles ejercen la docencia privada a hijos de artesanos o comerciantes, única vía para el aprendizaje profesional o diletante de la música de la que dispone el pueblo llano, al margen de la que se ofrece de forma restringida en el seno de las capillas musicales. La geolocalización de la activa compraventa de instrumentos de segunda mano entre particulares,²⁹ de

28 Fue publicada en la plaza de Bibarrambla el 15 de octubre de 1516. *Ordenanzas*, fol. 240r. Las ordenanzas de los distintos oficios se pregonaban, además, en los lugares en los que sus talleres o establecimientos presentaban mayor densidad, por ejemplo: en la Gallinería, ubicada en el entorno del puente del mismo nombre que comunicaba el Realejo con la calle Zacatín, las ordenanzas de los gallineros; en la calle Mesones, la de mesoneros y taberneros; en la puerta de la mancebía, las establecidas para el padre de la mancebía, etc. *Ordenanzas*, fols. 131r, 245r, 252r.

29 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/585/granada/es>.

los maestros de danza que tienen abiertas escuelas en sus propios domicilios, de actores músicos, o de las residencias de la oligarquía local contribuye a incrementar sustancialmente la nómina de los espacios musicales domésticos existentes en la ciudad. En estas últimas, con carácter más o menos habitual, tienen lugar celebraciones de variada naturaleza, banquetes, pequeños conciertos, academias, etc., en las que la música puede desempeñar funciones diversas más o menos relevantes.³⁰

Rastrear otros aspectos como la introducción y diseminación de instrumentos, géneros y prácticas musicales en un determinado núcleo urbano nos proporciona una visión descentralizada de fenómenos que, generalmente, la historiografía musicológica ha restringido a los grandes centros religiosos o a las residencias de las élites locales. Géneros litúrgicos como la misa o el repertorio de vísperas polifónico, o los polifuncionales motetes y villancicos se diseminan por las instituciones sacras de la ciudad a través de las capillas musicales estables o extravagantes ya citadas y gracias al patrocinio de distintas entidades, corporativas o privadas, dimanadas estas últimas, principalmente, de dotaciones pías particulares. Estos géneros penetran también en los espacios domésticos privados, especialmente en el siglo XVI, gracias a los impresos en cifra de tecla y de vihuela.³¹ En ellos, encontramos obras de Francisco Fernández Palero, capellán y organista de la capilla real de Granada en la segunda mitad de la centuria, o del vihuelista granadino Luis de Narváez que debió dejar la ciudad acompañando a la corte imperial en 1526, tras haber ingresado al servicio de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V.³²

30 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/766/granada/es>, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/559/granada/es>.

31 Juan Ruiz Jiménez, “Mapping de motet in post-Tridentine Seville and Granada: repertoire, meaning and functions, pp. 262-263; John Griffiths, “Songs without words: the motet as solo instrumental music after Trent”, pp. 206-228, en *Mapping the Motet in The Post-Tridentine Era*, Esperanza Rodríguez García y Daniele V. Filippi (eds). Abingdon, Oxon: Routledge, 2019.

32 Juan Ruiz Jiménez, “Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain”, *Journal of the Lute Society of America*, XXVI-XVII (1993-1994), pp. 1-16.

Al margen de la presencia de la música en eventos organizados institucionalmente, tanto la música popular como la culta o hibridaciones de ambas están presentes en las calles y plazas a cargo de particulares. En la calle Zacatín, en una veraniega noche a mediados del siglo XVI, se pudo escuchar tocar la guitarra a Hernando de Orellana, despertando la admiración de los vecinos que desde sus ventanas se asomaban a escucharlo y que incluso lo acompañaron hasta su posada, probablemente en la cercana calle de los Mesones.³³ Más o menos por la misma fecha, en los espacios urbanos más concurridos por la ciudadanía, como Bibarrambla o plaza Nueva, se apostaría Gaspar de la Cintera, poeta de cordel de notable éxito, y otros ciegos copleros que pregonan, recitan y cantan el texto de estas menudencias de imprenta acompañándose de vihuelas, guitarras, zanfoñas y otros instrumentos, propagando noticias, oraciones y canciones.³⁴ Manteniéndonos en la misma cronología y en similares espacios interpretativos, podemos superponer a este paisaje sonoro granadino las exóticas canciones y los ritmos africanos interpretados por otra comunidad acústica de la ciudad, la formada por el significativo número de negros esclavos que residían en ella. Uno de los líderes de la comunidad morisca, Francisco Núñez Muley, en 1567, se lamenta, no sin desprecio, de que a su comunidad se le prohibieran zambras y leilas, mientras que se toleraban las manifestaciones culturales de los que habían sido también sus esclavos: “¿Qué gente hay en el mundo más vil y baja que los negros de Guinea? Y consiénteseles hablar, tañer y bailar en su lengua, por darles contento...”³⁵

33 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/21/granada/es>.

34 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/891/granada/es>.

35 <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/713/granada/es>. Desconocemos si en Granada, como ocurría en Sevilla, se reunían en un lugar concreto para estas actividades lúdicas. Juan Ruiz Jiménez, “Músicas populares en la era digital. La plataforma Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)”, en el Dossier “Andalucía y sus músicas populares”, coordinado por Ascensión Mazuela Anguita, *Andalucía en la Historia* 65 (julio-septiembre 2019), pp. 40-43.

Desde principios del siglo XVII, el cabildo de la ciudad se encarga de crear espacios con fines lúdicos y festivos para recreo de la ciudadanía. El primero se localiza en la Carrera del Darro, al final de la calle del mismo nombre, que llega hasta la puerta de Guadix; el segundo, unos años después, en la Alameda del río Genil. Se ornamentan con fuentes y se dota a estos espacios de sendas “casas de chirimías”, torres en las que grupos de ministriles amenizaban los paseos de los granadinos. Granada presenta la excepcionalidad de haber contado con dos de estas torrecillas y tener el privilegio de ser la única que ha conservado un ejemplo de las mismas.³⁶ Veamos como describe el cronista Henríquez de Jorquera el ambiente que reinaba en el primero de estos espacios:

“No es menos la de la puerta de Guadix con su bizarra fuente sobre los márgenes de Dauro, con mirador de la ciudad, donde las tardes de verano con música de ministriles se dan apacibles festejos a los caballeros que sobre feroces brutos la pasean y les hacen mal, y donde las granadinas damas salen a coger los frescos aires en bien adornados coches, donde la curiosidad, artificio y riqueza compiten... Remátale una puente de cantería que da paso para otro paseo margen del río de la otra banda a el oriente del primero, con mirador para música sobre la cerca del vistoso carmen de los Chapiteles...”³⁷

Otra componente del paisaje sonoro urbano de Granada es la que constituye la música efímera o circunstancial para el teatro. Sus principales espacios escénicos, en los que preferentemente se representan comedias y géneros afines, tonadillas, zarzuelas y óperas están en el Corral del Carbón, en el siglo XVI, y en el Coliseo o Casa de las Comedias, desde su inauguración en 1593 hasta finales del siglo XVIII. De forma esporádica, los espacios performativos en los que tienen lugar estas representaciones se diseminan por la ciudad,

36 Los otros dos ejemplos documentados textual e iconográficamente son los de Valladolid y Madrid. Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/290/granada/es>, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/877/granada/es>, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1032/madrid/es>, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1034/valladolid/es>.

37 Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*. Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras, 1934, p. 22.

en escenarios efímeros, más o menos elaborados, que se ubican en recintos sacros o residencias privadas, así como en enclaves urbanos al aire libre, ya que con frecuencia van unidos a la celebración de la fiesta barroca. El 30 de junio de 1725, se representaba en la casa palacio de los marqueses del Salar la ópera *Cupido y Anteros* compuesta por Antonio Navarro, maestro de capilla de la colegiata del Salvador, durante los festejos del enlace matrimonial entre D. José Fernando Pérez del Pulgar y D.^a Rosalía de Córdoba.³⁸ Unos años más tarde (c. 1750), con textos de Gabriel Ruiz, alumno y maestro del colegio jesuítico de San Pablo, inspirados en el mito de Orfeo, se pone en escena la “ópera música” *Daño y provecho de amor*, en la residencia granadina de la princesa de Esterclaes, duquesa del Sacro Romano Imperio, con motivo de la celebración de las bodas de una de sus hijas.³⁹ Los colegios de San Pablo y de San Bartolomé y Santiago y la abadía del Sacromonte fueron también espacios escénicos en los que esporádicamente tuvieron lugar importantes representaciones de teatro escolar en los que la música efímera desempeña en ocasiones un lugar destacado.⁴⁰ Al igual que ocurría en Sevilla, Valladolid, Toledo, etc., los cenobios femeninos locales pudieron ser también escenarios para la representación del denominado “teatro conventual” con ocasión de eventos litúrgicos, ceremoniales y festivos relevantes, pero en el caso de Granada los ejemplos conocidos documentados son muy escasos.⁴¹

Sin ánimo de ser exhaustivo, imposible en el contexto de este discurso, no quiero finalizar sin dejar de contemplar otros destacados fenómenos sonoros que causaban un fuerte impacto en la vida cotidiana de los residentes de

38 <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/745/granada/es>.

39 <http://historicalsoundscapes.com/evento/736/granada/es>.

40 Mercedes Castillo Ferreira, *Música y ceremonia en la abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2009, p. 210. Véase también: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/10/granada/es>, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/734/granada/es>.

41 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1045/granada/es>.

Granada. La ciudad medieval y moderna era muy ruidosa, con unos grados de contaminación acústica en determinados lugares y momentos concretos que si pudiéramos trasportarnos y medirlos con un sonómetro probablemente nos sorprenderían. Extendido por toda la trama urbana y alcanzando todos y cada uno de los rincones de la ciudad, el sonido de las campanas sería el elemento probablemente más relevante. Conocemos bastante bien el número y distribución de las campanas en los numerosos campanarios de Granada gracias al exhaustivo estudio de Nieves Jiménez Díaz.⁴² La precisa elaboración de sus toques manuales, civiles y sacros, hacían de este instrumento el principal y más universal medio de comunicación en cualquier núcleo urbano. Uno de los toques más simples era el del Alba que consistía en tañer medio cuarto de hora a pino (tocar balanceando o “empinando” la campana) con el esquilón de San Pedro, llamado también la campana del Alba. Tenía una variación estacional: en verano (desde el primero de mayo hasta finales de septiembre) se tañía a las tres de la mañana, en invierno a la cuatro de la mañana.⁴³ La actual campana del Alba, “La Petra”, es de 1704 y fue fundida por Benito del Campo de la Vega y Plaza.⁴⁴ Estos toques diarios pueden ser mucho más prolongados y presentar una cierta diversidad a lo largo del año litúrgico, como sucede con los toques de Maitines y Vísperas, en los cuales se tañía durante una hora, con una, dos o tres campanas, según el grado de solemnidad de la fiesta, durante la primera media hora, en la que había dos pausas, y en la segunda media hora con la campana gorda y el esquiloncillo.⁴⁵ Órdenes religiosas como los Trinitarios que en Granada contaban con dos conventos, el de la Trinidad (calzados) y el de Santa María de Gracia (descalzos), regulan minuciosamente

42 Nieves Jiménez Díaz, *Historia de las Campanas de Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1997.

43 *Ibid.*, p. 804.

44 Para los detalles técnicos de esta campana y su afinación, véase: http://campaners.com/php/cat_campana1.php?numer=607.

45 Jiménez Díaz, *Historia de las Campanas de Granada*, pp. 805-807, 815-817.

los particulares toques de campanas que rigen su vida comunitaria y que se transmiten al vecindario que se encuentra en su ámbito geográfico de impacto sónico.⁴⁶ Entre las festividades anuales, los dobles en el día de los Difuntos (2 de noviembre) eran especialmente persistentes, ya que se prolongaban durante veinticuatro horas. Comenzaban al iniciarse las vísperas de la fiesta (la tarde del día 1 de noviembre), con un doble general de todas las iglesias de la ciudad que se continuaba, de hora en hora, hasta terminar la procesión de ánimas al día siguiente.⁴⁷ La apoteosis de estos toques de campanas se alcanza en ocasiones especiales, pero relativamente habituales, con motivo de acontecimientos relacionados con asuntos concernientes al poder monárquico, como exaltaciones al trono, natalicios, victorias militares, etc; religiosos vinculados a dedicaciones de iglesias, beatificaciones y canonizaciones de santos o públicas acciones de gracias y rogativas, por citar algunas de las más relevantes, en las que al prolongado tañido simultáneo de todos los campanarios de Granada se suma, con frecuencia, el estruendo de las salvas de artillería desde la fortaleza de la Alhambra y el castillo de Bibataubín y el de los artefactos pirotécnicos lanzados en distintos puntos de la ciudad.

El grado de sofisticación que podían alcanzar esos toques y su complejidad me hace dudar que pudieran ser decodificados, en todas y cada una de sus señales, por un ciudadano medio que transitara por la ciudad en un momento determinado. Probablemente, esa persona reconocería y diferenciaría el tañido de los campanarios de iglesias, conventos, hospitales, etc., de su collación, próximos a su morada, y algunos toques particulares diarios o emblemáticos de la catedral, como el citado del Alba, los tres toques del Ángelus o del Ave María, o el de las tres de la tarde que conmemoraba la toma de Granada por los Reyes Católicos.

46 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/900/granada/es>.

47 Jiménez Díaz, *Historia de las Campanas de Granada*, pp. 850-851.

En Granada, los batanes, molinos papeleros y harineros y el martinete de la ribera del río Genil serían los componentes más destacados en la citada contaminación acústica. En el interior de la cerca, y condicionado por el peculiar efecto amplificador que genera el entramado urbano medieval, se sumarían, en las áreas de mayor actividad mercantil, en torno a la plaza Bibarrambla, con la Alcaicería y la calle Zacatín, los mercados de la carne y el pescado y la actividad artesanal de distintos gremios asentados en las calles de sus alrededores.⁴⁸

Un hipotético paseo por la Granada del siglo XIV, del siglo XVI o del siglo XVIII nos permitiría identificar elementos urbanísticos y arquitectónicos comunes y descubrir las transformaciones e incorporaciones producidas en los espacios temporales intermedios. En ese recorrido, el lorquiano ciego granadino estaría perdido; sus sentidos, agudizados, tratarían de localizar referentes sensoriales reconocibles que entremezclados con una pléyade de nuevos estímulos, los cuales serían incapaces de descifrar, le sumirían en un profundo desconcierto. Al igual que ocurre con la interpretación de la “música antigua” que, en el mejor de los casos, puede ser históricamente informada, la reconstrucción del paisaje sonoro histórico es una quimera. Conscientes de esta realidad, una aproximación a los sonidos de la ciudad medieval y moderna, a la recreación virtual de sus espacios desaparecidos y de su paisaje sonoro, del cual han podido escuchar un ejemplo en los preliminares de este discurso, con la ayuda que nos brindan las nuevas tecnologías, se convertirá en un potente aliado en el necesario ejercicio de transposición temporal al que siempre nos obliga una mirada al pasado.

Muchas gracias.

48 Véase: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1060/granada/es>.

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ PASTOR

Sra. Directora,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

A bordo la contestación al discurso que acabamos de oír con la seguridad de no hallarme a la altura que merece y respondiendo a la generosa estima que me muestra la Sección de Música de esta Corporación.

Ingresa hoy en esta Real Academia de Bellas Artes de Granada don Juan Ruiz Jiménez, tomando posesión de la medalla nº 35. Siendo esta una medalla de nueva creación, resultado de la modificación recogida en los actuales Estatutos, aprobada el 28 de septiembre de 2010, no cabe hacer, como es frecuente en estos actos, una memoria de los académicos que le han precedido en la posesión de la misma, pero sí creo oportuno significar el valor de este ingreso mediante un relato algo más completo de la presencia de músicos en nuestra Corporación.

La institución de la Academia en España, iniciada en Madrid en 1752 con la de San Fernando y en 1777 en Granada, no admitió músicos sino a partir

de 1873. El año anterior el Ministerio de Fomento había consultado a la de San Fernando sobre la conveniencia de contar con una sección de música. La comisión creada al efecto dio a conocer su dictamen el 1 de julio de 1873, concluyendo que, a pesar del aprecio declarado hacia la música, calificada como “divino arte”, de tener representación en una Academia, no era “en la de las tres Nobles Artes en la que esto puede verificarse, por la índole esencialmente diversa de las Artes plásticas”. Si bien esta afirmación es todavía digna de reflexión, choca la frase con que aquellos académicos resumieron las razones de tal diferencia: que “La Música se dirige exclusivamente al sentimiento, por lo que no es capaz por sí sola de desarrollar una idea moral, sino cuando completa su pensamiento con la palabra y la poesía”. Tal argumento, que para Kant relegaba a la música a la condición de arte agradable, dirigido a las sensaciones pero no a las facultades de la imaginación (entiéndase imaginación como representación, no como fantasía) y la razón, y por tanto no auténticamente bello, había quedado superado (que no cerrado) desde principios del siglo XIX¹ pero, sobre todo, por el importante desarrollo musical en el último tercio del siglo. Aquellos primeros académicos de la sección de música protestarían contra él en la sesión del 15 de diciembre de 1873.

Finalmente, en virtud de un Decreto de 8 de mayo de 1873, el Gobierno cambió el nombre de la corporación al de Academia de Bellas Artes, incluyendo una sección de música de “doce individuos numerarios”. La medida no fue

1 Especialmente a partir de la filosofía de Schopenhauer, ya a principios del siglo XIX. Si bien no fue hasta 1889 que se publicó una primera traducción de escritos de Schopenhauer al español, y que *Die Welt als Wille und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)*, cuya tercera parte desarrolla estas ideas, no apareció en nuestro país hasta 1896. Véase Luis Moreno Claros: “Schopenhauer en España”, en *Anthropos, Revista de Filosofía*, 1994, nº 8, pp. 203-232.

Para una exposición de las ideas de Kant y Schopenhauer sobre la música absoluta, véase Peter Kivy: “Música, voluntad y representación”, en *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 33-68.

bien acogida y los señores académicos protestaron. Pero para el 9 de junio el Ministerio de Fomento había nombrado directamente, por decreto, a estos doce académicos.

Es significativo el dato de que el primer académico designado por elección reglamentaria para la sección de música, tras vacante producida por el fallecimiento de D. Antonio María Segovia el 14 de enero de 1874, fue presentado el siguiente 27 de abril: D. Antonio Arnao, Académico de la Lengua. Fue una incorporación polémica, protestada por la sección de música, dada su condición de “no profesional”, no “artista”; escribía libretos para ópera y zarzuela.² Parece como si la Academia volviese a decirle a los músicos que sin el auxilio de la palabra eran incompletos.

Pronto, en 1874, la Academia granadina había incorporado a su primer músico: D. Francisco Rodríguez Murciano, guitarrista, profesor de música, compositor y afinador de pianos,³ conocido como “Malipieri”.⁴ Por veinte años, hasta su fallecimiento en 1895 fue el único músico de la Academia. En 1896 ingresó D. Ramón Noguera Bahamonde, notario de profesión, pero prestigioso y respetado compositor y musicógrafo en su tiempo, de gran formación, hoy en gran olvido.⁵ Fallecido prematuramente en 1901, apenas

2 José Subirá, “La sección de música de nuestra Academia. Su actuación durante el decenio 1873-1883”, publicado en *Academia: Boletín de la Real Academia de BBAA de San Fernando*, núm.2 (1953), pp. 143-174.

3 Tomo el dato de su profesión de afinador de pianos del artículo de D. Emilio Moreno Rosales en *La Alhambra, revista quincenal de Artes y Letras*, en su número 71, de 15 de diciembre de 1900, pp. 533-535.

4 No hay muchos datos de este Rodríguez Murciano, fallecido en 1895, al que no hay que confundir con su padre, de mismo nombre (1795-1848). Véase en Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Universidad de Granada, 1962, pp. 41-42.

5 Puede consultarse el texto de Elena Torres Clemente: «Ramón Noguera Bahamonde (1851-1901): un compositor y crítico local en el debate internacional de fin de siglo». María Nagore y Víctor Sánchez (eds.). *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2015, pp. 361-372.

pudo coincidir con el tercer músico de esta Corporación, D. Emilio Moreno Rosales, que había ingresado en 1900. En la reseña de su ingreso académico se indica que es “diplomático, escritor y músico distinguido”; más adelante se refiere a él como “inteligente músico aficionado”. Es interesante referir, por hacerse idea del ambiente intelectual de la época, que su discurso versó sobre “la trascendental cuestión de si deben o no prosperar en España las influencias de Wagner”, mostrándose contrario a las mismas.⁶ Estos tres músicos forman la etapa primitiva de la sección de música en nuestra Corporación. No hubo otro músico en ella hasta 1928, año en que fallece D. Emilio Moreno Rosales e ingresan D. Ángel Barrios y D. Manuel de Falla. Con las turbulencias y dramas de la Segunda República, Guerra Civil y primera posguerra, pasaron otros 20 años (exilio y muerte de D. Manuel de Falla incluidos) hasta que en 1948 ingresan D. Francisco García Carrillo, pianista, y D. Valentín Ruiz Aznar, compositor. Otra vez han de pasar más de 20 años sin cambios en la sección, hasta que en 1970 ingresa D. Andrés Segovia, guitarrista. En 1974, D. Juan-Alfonso García, compositor. En 1978, D. Manuel Cano, guitarrista. En 1984, D. José García Román, compositor. En 1985 D^a Pepita Bustamante, pianista. En 1995 D. José Palomares, director de coros y pedagogo. En 2004, D. Antonio Linares, organista. En 2006, quien les habla, compositor. En 2011 D. Juan María Pedrero, organista. En 2012, D. Javier Herreros, pianista. En 2016, D^a Orfilia Saiz, violonchelista. Y llegamos al tiempo presente con D. Juan Ruiz Jiménez. Tiene hoy la Sección de Música de esta Academia siete miembros de un total de doce que prevén sus actuales estatutos.

D. Juan Ruiz Jiménez ingresa con el perfil de musicólogo. La presencia de la musicología entre los académicos había estado hasta ahora limitada a la clase de los honorarios, con D. Cecilio de Roda, elegido en 1905 y, casi un siglo después, D. Enrico Fubini, quien fue electo el 8 de enero de 2004.

6 Reseña del ingreso académico de D. Emilio Moreno Rosales en la revista *La Alhambra*, nº 71, de 15 de diciembre de 1900, pp. 543-546.

Siendo estos excelentes modelos, nos congratulamos porque este importante aspecto de la profesión musical quede cubierto desde hoy entre la clase de los numerarios y, por tanto, presente en los debates y trabajos académicos.

D. Juan Ruiz es un músico de amplia formación práctica y teórica. Profesor de piano por el Conservatorio Superior de Música de Murcia, clavecinista después, Doctor en Musicología por la Universidad de Granada, desarrolló su primera labor investigadora en torno a la música de tecla desde finales de la Edad Media hasta el primer Barroco, con una intensa y extensa labor plasmada durante más de 25 años en gran cantidad de escritos, ponencias, conferencias y cursos, en publicaciones y en entidades de ámbito nacional e internacional, una actividad que sustenta un merecido reconocimiento. Sus cursos y seminarios los ha impartido en las universidades Complutense y Autónoma de Madrid, la Menéndez Pelayo, la Internacional de Andalucía, los Cursos Manuel de Falla, así como en las universidades de Columbia, Nottingham, Jena, la Escuela Superior de Música de Weimar o la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

No quiero pasar por alto el aprecio que me merece su profesión docente como catedrático de música de enseñanza secundaria, un puesto que, dadas las regulaciones de las últimas leyes educativas, roza lo heroico, si es que se quiere desempeñar de forma responsable y motivadora. Es en la enseñanza secundaria donde se han de nutrir las vocaciones antes de exigirles un desarrollo en la enseñanza superior. Lo que no llegue desde estos niveles difícilmente madurará en los superiores.

En los trabajos de D. Juan Ruiz, hay otra línea de investigación, vinculada estrechamente con la defensa del patrimonio, en la forma de “urbanismo sonoro”, que es consustancial a los fines generales de la Academia y de la que esperamos que genere interesantes diálogos entre sus secciones: la de los paisajes sonoros o *soundscape*s. Es esta la que centra su discurso de ingreso y me da pie para las siguientes reflexiones.

El concepto de *soundscape* rebasa el campo de lo musical hacia el de la investigación cultural y antropológica. Le precede una nueva y fresca sensibilidad hacia lo sonoro. Los ruidos propios de la modernidad (a partir del siglo XX), procedentes en su mayoría de las tecnologías del transporte y las de la transmisión, conservación y reproducción del sonido, se recibieron primero como intromisiones y contaminación, como una pérdida. Una mayor conciencia de la realidad sonora conlleva su valoración estética, tomando unos sonidos como adecuados, propios de un entorno “hi-fi”, y otros como contaminantes, generadores de un entorno “lo-fi”. Pasamos de la audición pasiva del entorno a su escucha atenta, como si de una obra musical se tratase. Nos hacemos así conscientes de una realidad patrimonial particularmente frágil, y no sólo en relación al pasado, sino hacia el mismo presente. Schafer se pregunta “¿dónde están los museos para los sonidos que desaparecen?”.⁷

Hay también un patrimonio sonoro de dimensiones personales. Sobre el concepto de *soundscape* existe un proyecto, con el proustiano nombre de “magdalenas sonoras”, dirigido a ayudar a enfermos de Alzheimer por medio de sonidos significativos, convirtiendo un centro de cuidados en un paisaje sonoro individualizado, algo a medio camino entre una creación artística multimedia y un sistema terapéutico de señalización.⁸

La nueva sensibilidad hacia lo sonoro precedió al término. Murray Schafer rastreó sus orígenes en la literatura, buscando la colaboración, entre otros, de G. Steiner⁹. Es particularmente significativa al respecto la atención que Proust

7 M. Schafer: *Le Paysage Sonore: Le Monde Comme Musique*. Paris, J. C. Lattès, 2012, pp. 119-120.

8 Frédéric Voisin: “Designing Virtual Soundscapes for Alzheimer’s Disease Care”, *14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, Oct 2019, Marsella.

9 Carta a Steiner de 12 de junio de 1977, citada en John M. Picker: “Soundscape(s): the turning of the world”, en Michael Bull (ed.) *The Routledge Companion to Sound Studies*, Londres-Nueva York, 2019, p.153.

prestó a los sonidos. Contempla los ruidos de los ferrocarriles no ya como una brecha en la naturaleza, sino como “el canto de un pájaro en un bosque, determinando las distancias, [describiendo] la extensión del campo desierto donde el viajero se apresura hacia la estación cercana”.¹⁰ Frente a un modelo de conocimiento muy orientado normalmente hacia lo visual, Proust usa otro modelo, subjetivo, con el que internaliza áreas del mundo exterior por medio de la escucha en detrimento de otros sentidos. Los ruidos interrumpen, su efecto se sitúa entre el desorden, pero en realidad establecen otro orden. Los ruidos callejeros descritos en *La prisionera*, en la parte conocida como “obertura para un día de fiesta”, son contemplados estéticamente como si de una composición musical se tratara, orquestada por los sonidos propios de cada oficio. “El oído, ese sentido delicioso, nos trae la compañía de la calle, cuyas líneas vuelve a trazar en su totalidad para nosotros, dibujando todas las formas que por ella pasan, mostrándonos su color”.¹¹

John Picker ha rastreado otros usos primitivos del término *soundscape*, llegando hasta 1911, en contextos muy alejados del que terminaría consagrando Murray Schafer. Menciona entre otros su uso en las artes plásticas. El pintor expresionista abstracto Joseph McCulloch comenzó una serie de “paisajes llenos de sonido” a los que llamó Soundscapes en 1955.¹²

En los años 60 esta idea pasó a ser también la forma en que cierta música era concebida, y no sólo en el mundo que parecería más apropiado, el de la llamada “música concreta”. Además de concebir soundscapes como música, hay música que incluye *soundscapes* y música concebida como soundscapes. Hay una extensión de la capacidad de apreciar los fenómenos sonoros desde los comienzos de la modernidad musical a principios del siglo XX. En

10 *Por la parte de Swann*, edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2000, p. 7.

11 *La prisionera*, versión citada, Madrid, Valdemar, 2005, p. 93.

12 John M. Picker: op. cit., pp. 147 a 157.

este proceso muchos compositores abogaron por diluir y hasta borrar toda distinción entre ruido, sonido y música. La elección del término *soundscape* y no “noisescape” (por ejemplo) nos dice algo al respecto de la estética moderna. Intervinieron artistas tan importantes como Luigi Russolo, Edgar Varèse, John Cage, Pierre Henry y otros. Es interesante señalar que fueron los ruidos urbanos y mecánicos los que aparecieron primero en creaciones vanguardistas: en *Parade* (1916-17) Cocteau añadió a la bastante inocente música de Satie sonidos del mundo moderno como máquinas de escribir, disparos de pistola, sirenas de barco, timbres eléctricos, botellas de leche,...

Pero esta acción ha sido tan exitosa que parece ahora necesario advertir del peligro de que lo que es específicamente música quede diluido en un concepto excesivamente indiferenciado, dejando a un mismo nivel tanto el ruido de una fuente, cualquier ruido, como una sinfonía, cualquier sinfonía, y eso constituye lo contrario de lo buscado inicialmente: una merma de la sensibilidad.

En respuesta a una pregunta de Murray Shafer, pidiendo una definición de música, John Cage respondió: “Música son sonidos, sonidos que nos rodean, estemos dentro o fuera de la sala de conciertos”.¹³ En la misma línea, Luciano Berio, en conferencia pronunciada en Harvard en 1993, refiere la respuesta que dio en 1965 a Roman Jakobson cuando este le preguntó qué es la música: “...le respondí que música es todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música, y que todo puede llegar a ser música”.¹⁴ Tales definiciones constituyen en realidad ejemplos de muy malas definiciones, pero constato que se han difundido y que concuerdan con el ambiente general subjetivista en que

13 M. Schafer: *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto, Arcana 1986, p. 94.

14 L. Berio: *Un recuerdo al futuro*, Barcelona, Acantilado 2019, p. 55.

vivimos y por el que una palabra significa, en palabras del Humpty-Dumpty de Lewis Carroll, “precisamente lo que yo decido que signifique”. Tras la expansión de la sensibilidad que supuso poder mirar con actitud estética el ruido, hasta el punto de integrarlo en el paisaje y ser el centro de creaciones artísticas, creo que llegó hace tiempo (y vamos tarde) el momento de volver a definir la música desde lo que le es específico, abandonando un enfoque que, ya puestos a crear neologismos, llamo “sonocentrista”. Y es que, sin dejar de reconocer el valor de otras artes sonoras, vinculadas a nuevas tecnologías, la música no se hace con sonidos, cualquier sonido, sino con una clase de sonidos muy específica, que forma un sistema complejo y que está altamente estructurado: las notas musicales. Olvidar esto es un camino seguro para retrotraer la música, ahora sí, a la condición de arte agradable pero no bello. Y además, la mejor música requiere un espacio protegido y el silencio como paisaje sonoro hipotético.

D. Juan Ruiz Jiménez, músico con amplia formación científica y humanística, ha de encontrar en la Academia, y a su vez hacer de la Academia, un lugar idóneo en el que fructifiquen sus esfuerzos de la manera más generosa. La condición de Académico, virtud, a diferencia de méritos profesionales y académicos, difícilmente cuantificable y de la que a menudo hemos oído hablar en esta Corporación, con mayor elocuencia de la que sé usar, se presupone a todo electo, pero se perfecciona dentro de la Institución. A su vez, cada nuevo miembro abre la Academia a nuevas visiones que extienden su horizonte e incrementan su patrimonio humano. Por ello, junto a los elogios y felicitaciones al nuevo Académico, es la propia Academia la que se congratula por el enriquecimiento que recibe hoy. Que no falte buen oído y apliquémonos, como recomendaba a Sócrates su daimon, a hacer música.

